

Trabajo Fin de Grado

El papel de la arquitectura y el urbanismo en la
propaganda política en la Città Eterna:1922-1943

The role of the architecture and urbanism in the
political propaganda in the Città Eterna:1922-1943

Autor/es

Xing Rui Pan

Director/es

Julián Casanova Ruiz

Facultad de Filosofía y Letras Grado en Historia
Año 2019/2020

RESUMEN: Roma, bajo el *Ventennio fascista*, sufrió diversos cambios urbanísticos. Se crearon barrios nuevos, se destruyeron zonas para adecuarse a las exigencias fascistas del régimen. La razón de todos estos cambios está en que el régimen de Mussolini quiere mostrar una imagen de consenso. Para lograrlo, busca en la Antigua Roma elementos para legitimarse: Mussolini se identificará con la figura de Augusto. Nosotros pretendemos analizar estos actos conmemorativos que celebra en su intento de vincularse con la antigüedad. Sin embargo, uno de los fundamentos ideológicos del fascismo es la modernidad y siguiendo esta idea proyectó diversas construcciones originales. En tercer lugar, también debe hacer frente al Estado Vaticano, con el cual colaboró. Todo ello es una pequeña muestra de la propaganda interior que debe desplegar para intentar ensanchar las bases sociales de su movimiento junto al culto al *Duce*.

Palabras Clave: propaganda política, religión política, arquitectura, urbanismo, fascismo, política cultural, bimillenario augusteo, ventennio fascista, Roma.

ABSTRACT: Rome, under the *Ventennio fascista*, had suffered several urbanistic changes. New quarters were created, some of them were destroyed in order to be suitable for the fascist regimes' demands. The main reason is the desire of the Mussolini's regime to show a consensus image. In order to achieve that, they search in the Ancient Rome for some elements to legitimate themselves: Mussolini wants to be identified with the figure of Augustus. Our aim is to analyze these commemorative acts that he celebrates in an attempt to bind himself with the antiquity. However, one of the ideological basis of the fascism is the modernity, and following this idea he planned some original constructions. Later, he had to face the Vatican State, with whom he had collaborated. All of this is just a small sample of the interior propaganda that he needs to display in order to widen the social basis of his movement along with the cult to the *Duce*.

Keywords: political propaganda, political religion, architecture, urbanism, fascism, cultural politics, bimillenario augusteo, ventennio fascista, Rome.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIONES Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

1.2 OBJETIVO

1.3 METODOLOGÍA

1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN

2. LA ARQUITECTURA Y URBANISMO COMO VEHÍCULOS DE PROPAGANDA

3. MUSSOLINI Y SU HUELLA EN ROMA

3.1 1937 BIMILENARIO DEL NACIMIENTO DE AUGUSTO: ARA PACIS Y MAUSOLEO DE AUGUSTO

3.2 E.U.R.42: PALAZZO DELLA CIVILTÀ ALL'EUR Y PALAZZO DEI CONGRESI ALL'EUR

4. CONCLUSIONES

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

6. ANEXOS

“Quien controla el pasado, controla el futuro;
Quien controla el presente controla el pasado”¹

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIONES Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La *Città eterna* durante más de 3000 años ha sido escenario, testigo y actor activo de acontecimientos centrales de la civilización occidental. Conoció uno de sus cenit en tiempos del emperador Augusto, el *princeps*. Roma era uno de los centros más dinámicos de todo el mundo antiguo. La calidad de capital imperial y centro cultural nunca se le fue arrebatada. Este prestigio se mantuvo con los pontificados papales como centro de espiritualidad. Ya en pleno siglo XX, Benito Mussolini proclamó otro imperio el 9 de mayo de 1936 designándose como *Fondatore dell’Impero*². El período que abarca de 1922 a 1943 son 20 años donde el fascismo tiene vía libre para maquinarse en Roma. Especialmente la figura unipersonal del *duce*³.

Esta controvertida figura, como casi todo, genera debates en la historia del siglo XX y XXI italiano. Todavía hoy. En relación a la memoria histórica y la retirada de la ciudadanía honorífica al *duce*, vemos que el alcalde de la ciudad de Saló reprocha y tilda de hipócritas a los partidos de centroizquierda que han gobernado años la ciudad lombarda y no han hecho nada al respecto⁴.

Entre las razones que me llevan a elegir este tema está mi interés por conocer cómo los propios sujetos históricos cuentan su historia y más concretamente qué se toma del pasado para contarlo: es decir el terreno de la propaganda, los discursos, los elementos que les permiten legitimarse... Concretamente, cómo se organizaba la proyección de las imágenes del poder en diversos ámbitos: pero nos centraremos en el terreno de la arquitectura. Es decir, los diversos mecanismos de propaganda que utilizan los regímenes

¹ Orwell, G. (2019). *1984*. Barcelona: Debolsillo.

² Orlovic, D (2019). Il “radioso maggio africano” del 1936 nella provincia d’Istria. *Quaderni*, XXX, 211-218. Recuperado de: https://www.academia.edu/40946842/IL_RADIOSO_MAGGIO_AFRICANO_DEL_1936_NELLA_PROVINCIA_DISTRIA. (Consultado el 20 de febrero de 2020)

³ Sudjic, D. (2005). *La arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Ariel p.66.

⁴ Russia, G. (15 febrero 2020). Mussolini, sindaco Salò: “Cittadinanza onoraria? Centro sinistra ipocrita: ha governato per anni la città e non l’ha mai tolta”. Scontro con Parenzo. *Il fatto quotidiano*. Recuperado de <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/02/15/mussolini-sindaco-salo-cittadinanza-onoraria-centrosinistra-ipocrita-ha-governato-per-anni-la-citta-e-non-lha-mai-tolta-scontro-conparenzo/5707118/>. (Consultado el 15 de febrero de 2020)

políticos como el italiano que usa sea la arquitectura, escultura, cine, radio o el noticiario-cine *Luce*⁵.

Al igual que ha influido el hecho de que me llamen la atención tanto la historia contemporánea como la antigua y el urbanismo. El espacio urbano me ha permitido explorar los dos mundos: el de Augusto y el de Mussolini, es el mismo espacio. Aquí no puede faltar la mención a Braudel, con su *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Al usar el fundador de la II Escuela de Annales como un sujeto el mar Mediterráneo, me he permitido la licencia de usar como protagonista la *città eterna*.

Entre las asignaturas que he tenido la oportunidad de cursar a lo largo del Grado universitario me gustaría subrayar aquellas que en mi opinión han “forjado” en un cierto sentido las bases sobre las que ha partido la idea de este TFG. Entre ellas estarían *Fundamentos de historia del arte* e *Introducción a la arqueología* por razones obvias porque nos recuerdan que, junto a la historia, las 3 disciplinas son indisociables estudiemos la época que estudiemos. Mencionar brevemente la recomendación hecha en la materia de Arqueología: *Augusto y el poder de las imágenes* de Zanker, que explica de una manera muy interesante y como es lógico, que el arte no es neutro. *Hispania antigua* por una salida a la ciudad de Tarraco en la que pude acercarme ya a más abundante registro arqueológico y a toda una ciudad romana más visible a pie de calle.

Sin olvidar por supuesto *Mundo Actual* o *Historia de España contemporánea: siglo XX* que me muestran las preocupaciones por la sociedad de hoy en día y que nos explican por ejemplo por qué en diversas ciudades de fundación augustea tenemos una serie de esculturas del primer *princeps* romano: en Zaragoza la tenemos junto a la muralla Romana. La razón, como bien se sabe, es Mussolini: en 1938 el gobierno italiano las encargó a la fundición Art-Lagana y en 1941 regaló una réplica a las ciudades que hubieran tenido una especial relación con el César Augusto⁶.

⁵ Coronado Ruiz, C. (2016). El cine informativo: ¿El arma más fuerte? La recepción de los noticiarios cinematográficos Luce durante el fascismo. *Área abierta*, 5, 51-65.

⁶ Lario, S. (20 de octubre de 2015). El César Augusto más grande pero no el más pesado *Heraldo de Aragón* Recuperado de <https://www.heraldo.es/noticias/el-cesar-augusto-mas-grande-pero-no-mas-pesado-575220-102.html>. (Consultado el 26 de febrero de 2020)

También me gustaría mencionar que el hecho de que esté cursando el Grado de Historia del Arte simultáneamente ha condicionado el enfoque de este TFG. Pues este grado gemelo se enfoca especialmente en la Historia cultural y en los registros materiales. Y en un cierto modo, quería unir estas dos disciplinas. Simplemente destacar que la materia de *Arte del Barroco y de la Ilustración* tiene capítulos muy interesantes en cuanto a la proyección urbanística de Roma, que es un poco también el tema del que versa nuestro presente trabajo. Sin dejar de mencionar igualmente la materia de *Conservación y restauración del patrimonio artístico*, que me ha dejado huella en el sentido de conocer más de cerca y preocuparme más por el patrimonio que es de todos y comprender lo frágil que es y lo poco protegido que está. Y también *Técnicas artísticas*, en el curso de la cual conocí, mediante una lectura obligatoria, el libro de Deyan Sudjic *La arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. A partir de este libro fue donde ya le empecé a dar forma y una dirección al trabajo que me gustaría hacer: la propaganda.

Otra razón de peso sería mi interés por la cultura de este país y en especial Roma. Una gran admiración que no ha hecho más que aumentar gracias a la oportunidad que me ha brindado una estancia de estudios en el marco del programa Erasmus+ para conocer al menos un poco esta gran ciudad. Aunque ya se sabe del dicho popular, *Roma non basta una vita*, intentaremos desentrañar su arquitectura.

1.2 OBJETIVO

El objetivo de este presente TFG es el de mostrar el intento que realiza Benito Mussolini para relacionar su propia figura con la de Octavio Augusto. De todas las facetas que podríamos señalar en la extraña relación entre estos dos “emperadores”⁷, vamos a enfocarnos en la política cultural. Es decir, los mecanismos de proyección, los elementos ideológicos que el fascismo toma de la antigüedad clásica y cómo se reflejan en las diversas manifestaciones artísticas.

Se busca mostrar una ideología. Son unos valores que se deben mostrar como pilares, en este caso, del fascismo. El fascismo es una ideología que ensalza valores tales como la disciplina, lealtad hacia un líder *-duce o Führer-*, militarismo, culto a la juventud y masculinidad, violencia como medio para lograr el poder y como medio de cohesión de su unidad...⁸ De acuerdo con Enzo Traverso, se fomenta el mito de la juventud gracias a una vasta red de organizaciones deportivas y estudiantiles tendentes a dar a sus miembros la ilusión de constituir su fuerza dirigente, además de la virilidad, el combate, la acción, convirtiéndolos en símbolos con los que la nación se tendría que identificar⁹. Además, aparecen elementos tales como “las camisas negras, el saludo romano, la glorificación de la virilidad, la juventud y la patria”¹⁰.

La arquitectura está unida a la ideología política y es un medio con el cual los gobernantes proyectan una imagen ante los súbditos¹¹. Como señala Sudjic, casi todos los poderes autoritarios del siglo XX que estuvieron en el poder se embarcaron en una campaña de construcción¹². Esto nos permite afirmar la importancia para los propios dictadores o gobernantes y resaltar la importancia de este tema. Para ello, en este trabajo, nos proponemos casos concretos: el acto de celebración de la *Mostra Augustea della*

⁷ Se ha señalado entre comillas porque Augusto no usó el título imperial como tal, era más un amasijo de cargos y poderes concedidos por el senado. Mussolini, por su parte, no ejerció como tal, pues tenía al rey Vittorio Emanuele III, además, su título propiamente era el de *Duce*.

⁸ Casanova, J. (2020). *Una violencia indómita: el siglo XX europeo*. Barcelona: Crítica p.15.

⁹ Traverso, E. (2005). Interpretar el fascismo. Notas sobre George L. Mosse, Zeev Sternhell y Emilio Gentile. *Ayer*, 60, 227-258.

¹⁰ Casanova, J. *Una violencia indómita...*, op. cit., p.120.

¹¹ Elsen, A. (1975). *La arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets p.13.

¹² Sudjic, D. (2005). *La arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Editorial Ariel p.290.

Romanità, el cual ya tenía un precedente: *la Mostra della Rivoluzione fascista*. En definitiva, son los actos en torno al bimilenario del nacimiento de Augusto (63 a.E.)¹³.

Sin embargo, se aprecian las dos caras de la misma moneda. Por un lado, tenemos al Mussolini que tomaba elementos de la Antigua Roma. Y así articulaba su discurso fascista con una capa de barniz de clasicismo. Por otro, también tiene iniciativa constructiva. Construía lo que podía en búsqueda de prestigio¹⁴. Lo vemos en el impulso y esfuerzo que pone en la creación del Foro Mussolini, hoy conocido como Foro Itálico. Y también el actual *quartiere* del E.U.R., originalmente creado como EUR42, con motivo de la *Esposizione Universale di Roma* de 1942¹⁵. Todo esto lo resume Sudjic en “sus pasiones contradictorias por la modernidad y César Augusto.”¹⁶ La búsqueda de prestigio de la que habla Sudjic a la hora de construir, también la tiene a la hora de destruir: Sudjic nos señala que destruía las estructuras medievales a orillas del Tíber en un intento de vanagloriar su poderío y mostrar que tenía un estatus similar a los emperadores romanos¹⁷.

Por tanto, es ver que, Mussolini proclamándose emperador, intenta emular a otro del cual le separan 2000 años. Pero tiene en mente un objetivo muy claro: legitimar un régimen con propaganda y el poder de las imágenes¹⁸. Además, se añaden las dosis de violencia que se considerasen necesarias, como se puede ver en la existencia misma de los *squadristi*¹⁹ o en el asesinato del diputado socialista Matteoti. Así como la necesaria *omertà* para que no saltase como escándalo público todavía mayor²⁰. Sin embargo, no es *omertà* en sentido estricto, sino que es el miedo que infligía en la sociedad los grupos paramilitares y de *squadristi*. Pero aquí como ya hemos anunciado, lo enfocamos en los proyectos que tenía para la capital de su imperio debido a las características y extensión del presente trabajo.

¹³ Amaral, S. (2014). Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma fascista. *Actas de y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 10, 72-87.

¹⁴ Sudjic, D. *La arquitectura del...*, op. cit., p.48.

¹⁵ Sica, P. (1981). *Historia del Urbanismo: el siglo XX*. Madrid: Laterza pp.426-432.

¹⁶ Sudjic, D. *La arquitectura del...*, op. cit., p.5.

¹⁷ Ibídem, p.66.

¹⁸ Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.

¹⁹ Casanova, J. *Una violencia indómita...op. cit.*, p.119.

²⁰ Cagnolati, A. (2011). La maestra Alda Costa: Una Mártir Antifascista. *El futuro del Pasado* 2, 521-531.

Todo esto, lo analizaremos dentro de los fenómenos que se desarrollan en su propio contexto histórico. Y por supuesto, realizar el análisis desde distintos puntos de vista indisociables, como hemos señalado al inicio como lo son las materias de la Arqueología, Historia e Historia del Arte.

1.3 METODOLOGÍA

Dado que la situación de emergencia sanitaria que se está desarrollando mientras se redacta este trabajo no permite el acceso a fuentes secundarias físicas, se ha optado por el uso de bibliografía online principalmente: libros y artículos científicos disponibles online. En cuanto a los recursos físicos, se han consultado fondos de la Biblioteca Universitaria de la Università LUMSA de Roma y la Biblioteca María Moliner de Zaragoza. Con respecto a las digitales podemos señalar que la mayoría de los artículos han sido encontrados en páginas tales como *JSTOR*, *Academia.edu* o *Researchgate*. También se han usado artículos de prensa.

La estructura en torno a la cual girará la investigación será el análisis de cómo el uso de la arquitectura influencia en la sociedad y qué papel tiene. Centraremos el análisis en la arquitectura como exponente de la arquitectura fascista. Primero, contextualizaremos los elementos concretos que promueve el aparato fascista que tenía como objetivo unir directamente el fascismo con el pasado: sería una manera de legitimación cultural, buscar una base en la antigüedad (por supuesto, la idea y figura del Imperio y Emperador, con Roma a su cabeza). Es decir, los actos públicos y celebraciones concretas. En segundo lugar, estudiaremos diversos centros, monumentos y edificios como el *Mausoleo de Augusto*, el *Palazzo dei Congressi*, entre otros.

Finalmente, como no puede ser de otra manera, acompañaremos visualmente mediante fotografías estos monumentos y obras de arte para su mejor comprensión.

1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debemos realizar aquí una llamada de atención para destacar la importancia de este tema. Pues como vamos a desarrollar, el mundo antiguo, sus personajes y valores en cierto modo se rescatan. Y forman como parte central de las bases culturales de la propaganda en el *ventennio fascista*. Además, la cuestión de la memoria histórica no ha sido del todo resuelta como hemos visto al inicio, con la noticia del alcalde de Saló.

En referencia a las fuentes, destacamos los trabajos sobre los actos del Bimilenario Augusteo del doctor Aristotle Kallis, especialista en la Historia del fascismo, de la Universidad de Lancaster. O la tesis de la doctora Valentina Follo que analiza la dimensión iconográfica y simbólica del Foro Itálico.

En cuanto al debate historiográfico en torno al fascismo se pueden señalar a Mosse, Sternhell y Gentile. Pero antes, no puede faltar la mención al historiador del fascismo Renzo de Felice.

Las interpretaciones historiográficas clásicas del fascismo han sido ya criticadas por Renzo de Felice. Las tres interpretaciones clásicas que resume en caracterizar el fascismo “como producto de la crisis moral de la sociedad europea de la primera mitad del siglo XX”, “como producto de procesos retardatarios y atípicos en el desarrollo económico y de unificación nacional con Italia y Alemania a la cabeza” y la interpretación marxista considerando el fascismo como “producto extremo de la lucha de clase”. La segunda llave del cambio considera que son las aportaciones en el estudio desde la perspectiva de las ciencias sociales en cuanto al análisis de la sociedad de masas, el comportamiento colectivo y el desarrollo económico. La tercera clave, según de Felice siempre, es que critica el uso inadecuado de la definición de fascismo por su extensión a regímenes muy diversos. Aboga, por su parte, por abandonar las interpretaciones globales y monocausales. Se debe defender un enfoque de estudio en la documentación y apunta asimismo que el fascismo no debe ser considerado un movimiento monolítico.

Traniello señala que existen tres fases en la investigación del fascismo: la fase de los orígenes, en torno al ascenso del fascismo en Italia. La desarrollaron personas expatriadas donde se destacan *Lair and Fascism* de Luigi Sturzo, *The Fascist Dictatorship in Italy* de Salvemini, entre otros. Buscaban transmitir una imagen del

fascismo opuesta a la propaganda fascista. Buscaban en la obra las causas del nacimiento e imposición del fascismo en Italia. La segunda es la internacionalización y difusión como modelo político ideológico. La tercera es la posterior a la Segunda Guerra Mundial con el final del fascismo en Europa²¹.

Traverso señala que entre los que más han contribuido a analizar el fascismo como fenómeno y sintetizar sus rasgos son Mosse, Sternhell y Gentile. Gentile es discípulo del historiador del fascismo Renzo de Felice. Sin embargo, se ha orientado a la historia cultural. Señala que todos comparten la “revolución, una ideología, una visión del mundo y una cultura”. Sin embargo, argumenta que el considerar el fascismo meramente una ideología en la línea de obtener “la esencia fascista” a modo platónico podría comprometer y limitar los estudios.

En cuanto al problema de la violencia, los tres autores han señalado la importancia del militarismo, imperialismo, culto vitalista del combate y el nacionalismo guerrero. Mosse señala el *völkisch* como premisa ideológica de la Solución Final. Gentile señala la importancia de la creación del Imperio para la perfección del Estado totalitario sin señalar “los nexos entre ideología y las prácticas del régimen”. Advierte que ninguno ha señalado que la violencia es “un rasgo consustancial al fascismo” que se refleja en la represión en masa, en campos de concentración o exterminio²².

²¹ Traniello, F. (1999). Historiografía italiana e interpretaciones del fascismo. *Ayer*, 36, 177-200.

²² Traverso, E (2005). Interpretar el fascismo. Notas sobre George L. Mosse, Zeev Sternhell y Emilio Gentile. *Ayer*, 60, 227-258.

2. LA ARQUITECTURA Y URBANISMO COMO VEHÍCULOS DE PROPAGANDA

Gio Ponti expresa en *Política de la Arquitectura* que esta tiene la funcionalidad como un medio de propaganda. Señala que es la “expresión y esplendor de la política. Conmemorativa, histórica a posteriori eran otros adjetivos que hace acompañar el triunfo político que se perpetuaba en monumentos.”²³ Piacentini, el arquitecto personal de Mussolini ya se expresa con anterioridad en los mismos términos, señalando que la arquitectura se reservaba: “exclusivamente para los grandes templos de la religión y del Estado, para celebrar las virtudes de nuestra raza, para enardecer y conmover, para glorificar y aclamar.”²⁴ Sust reconoce que la arquitectura como símbolo de poder ha perdido terreno frente a los nuevos medios de comunicación de masas, pero continúa siendo un referente para los gobernantes²⁵.

Siguiendo a Sica, Roma tiene un papel primordial en la propaganda fascista. Tanto físicamente porque es la capital como en el imaginario político, esto lo reflejan en el imaginario urbano. Es por ello por lo que se le impregna de un carácter ideológico a la ciudad. Los restos arqueológicos son la base ideológica del régimen. Sica habla de “religión política, mensaje nacional y fuente de modelos de comportamiento”. La Roma cristiana y la Roma postunitaria solo son un punto de unión entre la Antigua Roma y la Roma fascista. Todo lo demás debía echarse a un lado para lograr la “escenografía monumental” deseada por el régimen²⁶.

De acuerdo con Clark, la propaganda fascista buscaba el efecto inmediato o sentir espontáneo y la “integración de los individuos en el alma colectiva de la nación”. Esto se reflejaba en las obras cuyo objetivo era manifestar el poder del fascismo como una doctrina homogénea²⁷.

Los partidos fascistas se preocupaban por el aspecto estilístico. Los actos públicos adoptaban desfiles, ceremonias y congregaciones de un gran número de personas en masa con un carácter ritual y teatral. Se buscaba afianzar el sentimiento de identidad como

²³ Elsen, A. *La arquitectura como... op. cit.*, p.8.

²⁴ Sudjic, D. *La arquitectura del... op. cit.*, p.66.

²⁵ Elsen, A. *La arquitectura como... op. cit.*, pp.9-10.

²⁶ Sica, P. *Historia del Urbanismo... op. cit.*, p.403.

²⁷ Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal pp.48.57.

grupo y lograr que fueran más fáciles de manipular bajo este escenario teatral. Mussolini, para ilustrar el caso, desarrolló un código de gestos y expresiones faciales estilizados para ser inteligibles desde la multitud. Por su parte, Walter Benjamin describía el fascismo como la estetización de la política: no concedía sus derechos a la clase obrera, sino sólo la oportunidad de expresarse²⁸.

En relación con el arte y arquitectura, Clark nos refiere que el fascismo volvió a las imágenes y estilos arcaicos: no creó un estilo nuevo. El arte fue adaptado con nuevos temas y puestos en contextos que los hicieran políticos. La causa reside en que rechazaba la idea de progreso. La noción de progreso sostiene que la Historia progresa de modo lineal por el desarrollo de la razón humana. Los fascistas asociaron esto al liberalismo, marxismo y colonialismo (en el sentido de la creencia colonialista europea sobre el derecho a imponer el progreso occidental a las naciones atrasadas). Por su parte, el fascismo apostaba por ver un modelo cíclico de renacimiento o recuperación y plantea un retorno a los perdidos años dorados²⁹.

Vemos una actitud contradictoria por parte del fascismo para con la modernidad. Los regímenes se hacen paladines de la restauración de los valores premodernos. Pero a su vez desarrollan fuertemente su industria para sostener las fuerza económica y poderío militar³⁰. Sin embargo, como nos transmite Sica, Mussolini en junio de 1934, en la proyección de los planes de Sabaudía y de la estación de Firenze señaló que: “Tengo que precisar, de manera inequívoca, que yo soy partidario de la arquitectura moderna, de la de nuestro tiempo [...]”³¹. Entonces, es estilo moderno lo que propugnan, pero basándose en la antigüedad.

El empleo del neoclasicismo para los edificios públicos como estilo monumental reforzaba esta paradoja y la resolvía: transmitía estabilidad y grandiosidad apolínea. Pero, como señala Clark, era una versión simplificada del clasicismo, una mera excusa que ocultaba el funcionalismo moderno. Expresaba el conservadurismo cultural en una

²⁸ *Ibíd*em pp.48-57.

²⁹ *Ibíd*em, pp.48-57.

³⁰ *Ibíd*em, p.58.

³¹ Sica, P. *Historia del Urbanismo...op. cit.*,

fachada moderna. Gracias a esto, introducía referencias al imperialismo romano para proclamarse como un nuevo emperador de Europa³².

La arquitectura moderna tuvo presencia en los debates en curso. Los mejores arquitectos jóvenes se implicaron en los debates sobre la nueva arquitectura. El régimen, personificado en el *Duce*, fomentó el pluralismo superestructural de este debate que le permitía moverse en una actitud equidistante o de mediación³³. Es más, en el régimen de Mussolini pocos arquitectos tuvieron que escapar a otros lugares. Y pocos vieron su carrera truncada por el ascenso del fascismo en 1922 como nos refiere Sudjic³⁴. Aunque sea de carácter de veleta, porque siempre mantenía dudas sobre los arquitectos modernos. En los encargos, modernos y tradicionalistas colaboraron conjuntamente creando la ciudad fascista, acercando sus posturas culturales en el contacto recíproco y en las mediaciones de compromiso: los cánones del monumentalismo académico se introdujeron desde 1937 con el inicio de los preparativos del EUR42³⁵.

Los fascistas italianos veían su movimiento como la vanguardia de un renacimiento artístico, de nuevo aquí vemos la renovación cíclica de la que se hacían partícipes rechazando una visión lineal de la historia. Podía ser abiertamente moderno como la pintura futurista de Bruschetti. Como indica su nombre *Síntesis fascista*, representa el universo fascista en el que lo nuevo y lo viejo se reúnen en una síntesis dinámica³⁶.

Veremos que la idea de ser un líder constructor no tiene límites cronológicos, pues Gros señala que Augusto quería y fue el artífice de la nueva Roma con la consigna tan popular que no es otra que la de haber dejado en mármol una ciudad que encontró en ladrillo. Esta actividad edilicia debía ser garantía y símbolo de la *Pax augusta*, de aquella edad de oro iniciada con la victoria de Accio³⁷. Es más, Sudjic apuntó que pocos gobernantes del siglo XX no se embarcarán en proyectos y actividades constructivas³⁸.

³² Clark, T. *Arte y propaganda...op. cit.*, p.58.

³³ Sica, P. *Historia del Urbanismo...op. cit.*, p.341.

³⁴ Sudjic, D. *La arquitectura del...op. cit.*, p.67.

³⁵ Sica, P. *Historia del Urbanismo...op. cit.*, p.341.

³⁶ Clark, T. *Arte y propaganda...op. cit.*, pp.58-59.

³⁷ Gros, P. y Torelli, M. (1988). *Storia dell'urbanistica Il mondo romano*. Roma-Bari: Editorial Laterza pp.168-169.

³⁸ Sudjic, D. *La arquitectura del...op. cit.*, p.290.

Vemos que el *Duce* desplegó una actividad edilicia paralela con todos los ejemplos que hemos ido señalando y que posteriormente desarrollaremos en el apartado reservado a algunas de las actuaciones más destacadas de Mussolini.

Como es obvio, la vivienda debería ser un derecho universal. Entonces, el fascismo ante las cuestiones urbanas, teniendo en mente la política de control fiscal y legislativo, promovía la actividad con los *Istituti per le case popolari* e incentivaba medidas para dar un impulso a la construcción con el objetivo de llegar con ellas a más estratos de la sociedad: sobre todo empleados y la burguesía del régimen. Vemos que aquí el fascismo intentaba ampliar las bases sociales de consenso entregando viviendas³⁹. Se podría relacionar este hecho con los Pactos de Letrán firmados entre el Estado Vaticano y el Estado Italiano en 1929⁴⁰, es decir, la influencia que podría haber ejercido la *questione operaia* del catolicismo social con respecto al derecho a la vivienda. Por tanto, junto a las formas de propaganda de adhesión al régimen que hemos enumerado anteriormente como la radio, discursos masivos, el noticiario *Luce*, cabría añadir esta política social de otorgar viviendas a los ciudadanos. A falta de un análisis en mayor profundidad para poder dilucidarlo, se debería presentar la cuestión de si lo hacía por el pueblo o, mejor dicho, las masas, o en cambio lo hacía con intenciones para atraer a nuevos adeptos o al menos que cambiaran su postura respecto al fascismo.

El ministro Bottai, en un discurso de abril de 1937 en el Congreso nacional de urbanismo destaca, en cuanto a la política urbanística, primero el papel preeminente de Roma en la concepción política. Y en segundo lugar las dos orientaciones diversas que se deben asumir: por un lado, Roma y por otro, las demás ciudades italianas. El régimen necesita y exige dejar su huella física en Italia: sobre todo en actividad edilicia como las obras públicas. Además, la propaganda del régimen debe hacer sentir la presencia del ritmo fascista⁴¹. Como muestra de esto, el Duce une a su nombre la paternidad de la nueva Roma fascista⁴². Vemos aquí claramente la capitalidad simbólica que ofrece Roma para los fascistas. Después de todo, fue en Roma donde comenzó toda la aventura fascista a nivel mundial.

³⁹ Sica, P. *Historia del Urbanismo...op. cit.*, p.381.

⁴⁰ Casanova, J. (2011). *Europa contra Europa 1914-1945*. Barcelona: Crítica p.79.

⁴¹ *Ibídem*, pp.379-381.

⁴² *Ibídem*, p.402.

3. MUSSOLINI Y SU HUELLA EN ROMA

La propaganda no solo se individuaba en la arquitectura. Esta formaba parte de un conjunto mayor. Los atributos de la figura del Duce se propagaban en la prensa, radio, libros, noticiarios cinematográficos como el Luce antes señalado, y sobre todo en las escuelas. Illiano y Sala señalan que casi rozaba la idolatría. Buscaba la hegemonía, pero sin llamar demasiado la atención, ya que, de ser así, las masas se percatarían y perdería su efectividad⁴³. El noticiario Luce destacaba en su papel educador en el juego político construyendo una nueva visión del mundo que incluía la formación de un nuevo sujeto social: el “nuevo hombre”. Además, el noticiario LUCE era un escaparate de propaganda fascista tanto dentro como fuera de Italia⁴⁴.

Piacentini, como arquitecto personal de Mussolini, se convirtió en el intérprete de una línea oficial de restauración clásica y por ello se le encargó la realización de una serie de trabajos por cuenta de la administración pública en el marco de las ordenaciones urbanísticas de las ciudades italianas. Él fue el mediador entre los arquitectos jóvenes partidarios del Movimiento moderno y las exigencias de la cultura oficial y de los políticos.

Este oportunismo caracterizó las ideas de Piacentini sobre la ciudad también. Se pueden señalar sus afirmaciones críticas sobre el plan para Roma de Sanjust, en favor de una defensa integral de los núcleos antiguos. Hasta su participación en la redacción del plan de Roma de 1931, su teorización de las iniciativas culturalmente más reaccionarias del régimen y su directo compromiso estaban con los intereses de la especulación inmobiliaria y del gran capital financiero. Estaba omnipresente en las comisiones y jurados encargados de enjuiciar los más importantes concursos nacionales de urbanismo y arquitectura: estaba en condiciones de ejercer control directo sobre las opciones del planteamiento urbanístico⁴⁵.

⁴³ Illiano, R., Sala, M. (2012). The politics of Spectacle: Italian Music and Fascist Propaganda. *Muzikologija*, 13, 9-26.

⁴⁴ Souza da Rosa, C. (2009). Educação e propaganda no jogo político fascista: o uso das imagens cinematográficas por Mussolini. *Diálogos*, v13, (n1), 143-165.

⁴⁵ Sica, P. *Historia del Urbanismo...op. cit.*, pp.344-346.

El arquitecto personal de Mussolini no tenía otra preocupación que agradar a su mecenas para lograr que le diera el visto bueno para sus proyectos. Sabía, sin embargo, de las destrucciones de los barrios obreros y de los monumentos clásicos⁴⁶.

⁴⁶ Sudjic, D. *La arquitectura del...op. cit.*, p.65.

3.1 1937 BIMILENARIO DEL NACIMIENTO DE AUGUSTO: ARA PACIS Y MAUSOLEO DE AUGUSTO

Las autoridades fascistas tomaron la decisión de celebrar a finales de la década de 1930 el bimilenario del nacimiento de Augusto. Se proyectó para 1937-1938. El régimen, como hemos señalado antes, ya había mostrado su propensión a celebrar las fechas conmemorativas y simbólicas: el bimilenario de Virgilio y de Horacio. Sin embargo, el bimilenario de Augusto ofrecía un nexo simbólico entre el pasado romano y su presente fascista. Además, como señala Kallis, así se perpetuaría la idea de cuna y faro de una civilización “universal”. Por tanto, se observa que se pretendía unir el renacimiento nacional a una idea actualizada del mito de Roma asentado en el privilegio imperial antiguo y el privilegio espiritual medieval.

La decisión fue convertir el bimilenario en el punto culminante de la identificación fascista con la *romanità*. Además, se había añadido el propio mito de la Marcha sobre Roma de 1922. Simplemente se había reciclado el concepto tras la proclamación del *Impero* en mayo de 1936.

Señala asimismo que poner el foco en una personalidad como si fuera un genio que contuviera el espíritu de un período histórico le sirvió para desarrollar el discurso del “*genio del Duce*”. En la identificación con los emperadores se remontó al inicio de la era fascista: se postulaba como aquel sujeto que devolvería a Roma a la gloria de la época de Augusto y revitalizaría su misión civilizadora. Todo esto tiene más sentido cuando vemos que Mussolini declaró “la exportación del fascismo” formando un credo capaz de convertirse en la “tercera vía”. Las bases fundacionales de este programa se encuentran en la publicación de 1932 titulada *Doctrina del fascismo*. En esta obra, el estatus simbólico de Roma pasa a ser una “Meca” del fascismo internacional y faro de una nueva civilización universal⁴⁷.

La identificación de Augusto y Mussolini se fraguó desde 1932, en previsión de la instrumentalización política del nacimiento de Octaviano Augusto. Ambos eligieron un nombre con el que se les iba a recordar en la posteridad: Octavio el de Augusto, y

⁴⁷ Kallis, A. (2011) ‘Framing’ Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo-Ara Pacis Project. *Journal of Contemporary History*, 46 (4), 809-831.

Mussolini el de *Duce*. Mussolini había adoptado este nombre ya en su época de socialista. El término indicaba en el imaginario fascista al guía, comandante y jefe⁴⁸.

El Ara Pacis y la recuperación del Mausoleo de Augusto fueron dos proyectos que se consideraron el cenit de los actos programados para el Bimilenario. El profuso programa de intervenciones arquitectónicas y urbanísticas en el centro de Roma nos permite estudiar el fenómeno del régimen que consideraba estos como actos de “conquista”. Es una conquista tanto visual como simbólica. Visual porque quedó como un punto de referencia fundamental en los monumentos del pasado que adquirieron una nueva forma de lectura aportado por las vistas, edificios y espacios abiertos. Este nuevo panorama fue forzado por los fascistas mediante demoliciones. Es simbólico porque permitía al fascismo dominar a su antojo el pasado, reinterpretando estas obras. Esta estrategia visual y de conquista simbólica se usó en el Foro y en el Coliseo, que analizaremos con la apertura de la *Via del Impero* y la *Via della Conciliazione*.

La idea de celebrar el bimilenario del nacimiento de Augusto se puede remontar a finales de la década de 1920. En el congreso del *Istituto di Studi Romani* que se desarrolló en 1930, se puso en la mesa la idea de un programa extenso de celebraciones para conmemorar el evento. Un estudiante de Rodolfo Lanciani, que ya había publicado una gráfica de la topografía de la Antigua Roma llamado *Forma Urbis Romae*, Giglioli junto a Antonio Muñoz, que era un experto en el culto de la *romanità*, lo propusieron. Entre las actividades propuestas, Giglioli propuso actividades dirigidas a la exploración arqueológica, exposición didáctica y concienciación mediante la divulgación. Es decir, que las excavaciones a lo largo del país pusieran el foco en partes importantes de la época imperial romana. También se incentivaron una serie de conferencias y exhibiciones cuyo tema era la arqueología romana. Se sugirió asimismo una serie de publicaciones relevantes sobre la herencia de la antigua Roma.

Pero el plato fuerte que todos estaban esperando sería la gran reconfiguración del área del Mausoleo de Augusto con una vista representada de manera más digna y legible. En segundo lugar, estaría la reconstrucción del *Ara Pacis*. Todo esto fue aprobado por el Consejo de Ministros. Pero dado el carácter unipersonal y en búsqueda de protagonismo,

⁴⁸ Serrano Ordozgoiti, D. (2018) El bimilenario augusteo: del fascismo a la actualidad (1937-2014). Propuestas para un análisis crítico. *CPAG*, 28, 259-294.

Mussolini se adjudicó el proyecto como iniciativa y responsabilidad personal. El *Istituto di Studi Romani* permitió los preparativos para la proyección del proyecto, conjuntamente con el *Museo dell'Impero*. Siempre bajo la tutela del Ministerio de Instrucción Pública.

En un congreso posterior de 1932 del Instituto, el proyecto para revitalizar esta área del Mausoleo Augusteo se convirtió en el único tema de discusión. Es entonces cuando Giglioli presentó su plan de “liberación”: es decir, la destrucción de patrimonio y edificios más pobres de alrededor para lograr la sistematización de la zona entre el río Tíber y la *Vía del Corso*. Curiosamente, el complejo está hoy “encerrado” entre dos brazos del plan de Alejandro VII y el tridente urbanístico que generan la *Via di Ripetta*, *Via del Corso* y *Via del Babuino* cuyo origen está en la *Piazza del Popolo*. El cuadro cronológico en el que se iba a enmarcar el Bimilenario sería de septiembre de 1937 a septiembre de 1938.

Los dos proyectos tenían precedentes y planes que se remontaban antes de la era fascista. La necesidad tras 1870 de transformar Roma de un centro “confesional” a uno secular y capital de un Estado cimentó los inicios de los planes urbanísticos desde los proyectos de la década de 1870. Restaurar y desarrollar los antiguos monumentos y lugares arqueológicos eran una prioridad reconocida. Se pretendía revertir una tendencia de siglos de destrucción de patrimonio romano, con la degradación del *quartiere del Campidoglio* y la zona del *Colosseo*. Al igual que el centro se hubiera desplazado a la zona de la Colina Vaticana y el *quartiere del Rinascimento*. Todo esto ya había sido denunciado por Rodolfo Lanciani en 1901 en la publicación titulada *Forma Urbis Romae*. Aquí Lanciani lo que realizó fue crear una vista general de la arqueología romana, donde dividió el patrimonio en cinco periodos: imperial, renacentista, barroco, decimonónico y post-unificación, combinado con un ataque a lo que él consideraba como una destrucción del patrimonio antiguo por parte de los papas, que habían gobernado hasta hace poco Roma.

Mientras se debatía si crear una amplia área arqueológica desde la colina *Campidoglio* hasta el *Colosseo* a través de los *Fori Imperiali*, surgieron los planes para reacondicionar el Mausoleo de Augusto. Los primeros planes para reconfigurar el área aparecen en el Plan Regulador de 1909 pero fueron abandonados por la extrema complejidad, especialmente en relación con la altura entre la altura original del edificio y

el nivel del suelo del área circundante. Fue revisado en el *Variante* de 1925-1926 con excavaciones bajo supervisión de Giglioli, con el objetivo de extender el trabajo a los alrededores del monumento. Este plan también propuso alguna solución para la entrada al monumento, planteando conexiones con la *Via del Corso* y el *Lungotevere*. Una propuesta enviada por el arquitecto Enrico del Debbio proponía una plaza alrededor del mausoleo. Estas propuestas habrían acarreado más demoliciones de barriadas populares en una de las zonas más densamente pobladas en el centro histórico y que fueron abandonadas por los inquilinos por desacuerdos con los propietarios. El área del Mausoleo fue incluida en un plan para el centro histórico de Roma propuesto por el arquitecto armando Brasini, que estaba convencido en crear una gran avenida monumental desde el *Corso Vittorio*, a través del Panteón hasta el lado del Augusteo y la entrada norte de las antiguas murallas de la ciudad. Esta propuesta tuvo la aprobación de Mussolini y el apoyo del gobernador de Roma, Spada Potenziani, pero recibió una gélida acogida por parte de expertos arquitectos e incluido el arquitecto jefe, el arquitecto personal de Mussolini: Piacentini. Finalmente, Mussolini cambió de parecer y el plan se habría pospuesto.

En 1928 se inició un nuevo ciclo de consultas para el futuro de la ciudad, con el nuevo plan regulador de 1931. Desde el inicio, el nuevo plan regulador buscaba articular una visión fascista comprensible para la capital, llevando la marca personal e imborrable del *Duce*. Aprobado en Julio de 1931 mostraba la reorganización de la gran zona del Mausoleo para “liberar” el monumento y restaurándolo al estado que se merecía. A lo largo de los siglos, la edificación había sido tragada por diversas construcciones que se iban construyendo espontáneamente. Para más inri, desde el inicio del siglo XX, el mausoleo había sido usado como un auditorio con un tejado añadido especialmente para esta función.

El plan final llevaba la firma de Vittorio Ballio Morpugo, que había trabajado desde el inicio con el *Governatorato* para delimitar los parámetros del *piano particolareggiato*, pero a continuación fue seleccionado para tomar el control del proyecto. La visión inicial de Morpugo del Mausoleo y de la nueva plaza rodeándola implicaba un lugar cerrado dominado por las ruinas “liberadas” de la tumba de Augusto en el escenario central y enmarcado por unas construcciones en un estilo arquitectónico que evocaba la narrativa clásica de la *romanità*, es decir, pórticos y mármol de travertino. En esta versión,

un gran punto de acceso desde *Via del Corso* mediante la *Via Vittoria* que daría la visión más dramática desde el este, ya que el mausoleo sería envuelto en una estructura hecha por edificios existentes y nuevos desde el lado de *Via Ripetta* y desde río al oeste. La plaza imaginada cambió a un espacio abierto en la fase final del plan con vistas directas desde la orilla del río. Pero para entonces las demoliciones ya estaban en curso, siendo el *primo colpo di piccone*, es decir, el primer golpe de piqueta el 22 de octubre de 1934. Tiene este término porque es el ritual desarrollado por Mussolini para marcar el inicio de las demoliciones. Sería como una sanción o acto fundacional. Mussolini destacó las múltiples significaciones del proyecto: una intervención en interés de la higiene pública y la regulación del tráfico en la moderna ciudad. El proyecto, pues, proyectó la demolición de más de 120 casas adyacentes y la liberación de un área de 27.000 metros cuadrados.

El *Ara Pacis* presentó un conjunto de diversos problemas. Estaba sumergido bajo las construcciones de edificios privados: *Palazzo Fiano* o *Almagia* en la *Piazza Lucina*. Entonces, los arquitectos ya no estaban seguros de si era viable la excavación completa del monumento en términos técnicos y prácticos. Y si los remanentes excavados permitirían una reconstrucción viable del monumento. Además, muchos fragmentos habían sido expoliados del monumento y fueron desperdigados en diversos lugares. Desde la *Villa Médicis* en Roma, a colecciones de los *Musei Vaticani* a los *Uffizi* en Florencia. Además, incluso si fueran exitosas las excavaciones y los fragmentos perdidos repatriados, una reconstrucción in situ no sería una opción debido a la ausencia de espacio en la *Piazza Lucina*. El *Ara Pacis* debería ser trasladado y reconstruido en un museo o movido a otro lugar.

Estos problemas fueron documentados por el arqueólogo austríaco Eugen Petersen que, en la década de 1890, llevó a cabo el primer estudio sistemático de los restos y realizó una campaña para el reconocimiento de la importancia del monumento. Presentó su plan al Estado Italiano en 1896 y en 1903 se permitió dar comienzo a las excavaciones. Con Cannizzaro desarrolló el primer programa coherente que incluía las excavaciones dentro de los terrenos de la *Fundación del Palazzo Fiano* y las ideas en torno a una futura reconstrucción. La primera fase de las excavaciones comenzó en 1903 y fueron supervisadas por Cannizzaro. Los trabajos fueron suspendidos debido a las dificultades técnicas que se revelaron. Pero el compromiso del Estado Italiano para con la excavación

del *Ara Pacis* era sólido: en 1907 se reafirmó, en la base a la incalculable información presentada por Cannizzaro en la primera excavación. Se reanudó tras la Primera Guerra Mundial el interés por retomar las obras. En diciembre de 1918 el presidente de la *Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Oreste Mattiolo, presentó un plan para la extracción y restauración del monumento, enfatizando que este proyecto que implicaba “la corona de la civilización romana y poder... era un deber sacro” por parte del Estado Italiano. En 1926, a pesar de la falta de un proyecto general para reconstruir el *Ara Pacis*, el ministro de educación, Pietro Fedele, argumentaba la necesidad de hacer devolver las diversas piezas que se custodiaban a lo largo de todo el territorio en diversos museos. La administración local aprobó esta medida, que además nombró al jefe de la Oficina de Planes Reguladores, Massimo Settini, como representante para una propuesta de *Commissione per la restaurazione dell'Ara Pacis*.

En febrero de 1929 el proyecto salía adelante, con lo que se procedió a las expropiaciones a los residentes del *Palazzo Fiano-Almagia* su derecho de propiedad de los fragmentos que estaban en sus terrenos, así como una más detallada exploración para determinar las dimensiones técnicas de toda la operación. Dada la situación de unión del palacio con los restos del *Ara Pacis*, la operación era complicada y necesitaba métodos delicados, sin la posibilidad de calcular los riesgos previamente. El proyecto quedó en papel mojado, sin ningún tipo de compromiso por parte de las autoridades estatales, hasta que el *ISR* entró en el debate con su programa de celebraciones para el *Bimillenario* en 1930. Entonces, bajo la presión del Instituto, una *Commissione per il progetto per il Ara Pacis*, encabezado por el Ministro de Educación, a su vez dirigido por el Ministerio de Instrucción Pública, fue nominada en octubre de 1934. Para entonces, el destino de la reconstrucción se había unido al proyecto de aislamiento del Mausoleo de Augusto bajo el nombre de *Bimillenario*. Las autoridades arqueológicas italianas comenzaron a examinar las posibilidades de repatriación de los fragmentos desperdigados por todo el mundo, empezando por la de Viena, que era de propiedad privada, por lo que no estaba sujeta a acuerdos bilaterales entre estados.

En diciembre de 1935 un nuevo Comité fue nombrado por el Ministro de Educación, entonces encabezado por el director de la *Mostra Augustea della Romanità*, Giglioli, y el presidente del *ISR*, Carlo Galassi-Paluzzi, que había apoyado la idea de restaurar los dos monumentos desde un primer momento. Para entonces, el interés por la

celebración del *Bimillenario* estaba exorbitado. Y los márgenes de acción hasta la apertura oficial en septiembre de 1937 se estrechaban. Giglioli, como presidente del *Regio Istituto di Storia Antica*, alzó la cuestión de dónde se colocaría el reconstruido *Ara Pacis*. Sugirió, a los pies del Campidoglio o en el interior o al lado del Mausoleo de Augusto. Destaca su figura, porque por primera vez, Giglioli articuló una unión entre dos proyectos que no era conceptual o temática reflejado en el *Bimillenario*, sino que era topográfica. La solución no llegará antes de inicios de 1937, cuando el *Commissione Speciale per l'Ara Pacis* recibió a Giglioli, quien planteó varias soluciones.

Para entonces, el único problema era el tiempo. Se buscaba una reconstrucción total de la obra, los restos que estuvieran en la jurisdicción propia era fácil como aquellos de los *Uffizi*. Pero para aquellos en jurisdicciones extranjeras era un problema político y legal. Al final se optó por mandar una serie de copias de los fragmentos originales del Louvre y del Vaticano, por ejemplo. Moretti afrontó una restauración más agresiva, arriesgando las formas ya que se habían perdido muchos trozos. Los retrasos afectaron igualmente a la sistematización de la nueva *Piazza Augusto Imperatore*. La decisión de expropiar unilateral e inmediatamente de las propiedades aledañas fue costosa. Sin embargo, finalmente, la fecha límite se respetó. El Mausoleo y el *Ara Pacis* fueron inaugurados el 23 de septiembre de 1938 por Mussolini en la *Piazza Augusto Imperatore*⁴⁹.

Serrano señala la *romanità* como aquellos rituales cargados de significados específicos y prácticas culturales basadas en acciones simbólicas reconocibles y comprensibles del pasado romano, transformado y filtrado por el régimen para apelar a los sentimientos e identidades colectivas e individuales de cada italiano. Uno de los valores era el patriotismo, otros eran la disciplina, orden. Estos expresaban la idea de progreso colectivo basado en la función que tenía cada uno en el engranaje social fascista. La disciplina se expresaba mediante los rituales como el *passo romano*, que estaba destinado a infundir una sensación de compactación, solidaridad y fuerza, mientras comunicaba a sus espectadores un modelo tranquilizador, hecho de orden y serenidad. Resalta igualmente la potencia fascista, que reivindicaba el modelo imperial romano en todos los aspectos: el militar especialmente con las conquistas, las anexiones militares y

⁴⁹ Kallis, A. 'Framing' Romanità: The...*op. cit.*

las demostraciones de fuerza. Los símbolos clásicos eran recuperados y reinterpretados como el saludo romano o el *fascio lictorio*. El saludo romano era usado en la Antigua Roma con diversos significados, pasó a tener en el contexto fascista una connotación política e ideológica porque indicaba una pertinencia partidista de claros tintes marciales. El segundo fue una creación de Giacomo Boni, que estableció el modelo canónico con los haces y la *scure* en posición lateral, que llegó a ser, desde 1926, símbolo nacional. Otro de los elementos usados por la propaganda del régimen era la cultura: cine, teatro, literatura y medios de comunicación de masas. Y por último la estética se perfeccionó. Se impuso el *Stile littorio* usado en Roma como lo demuestran el Campus la Sapienza, el Foro Itálico o el EUR. Todo recordaba a los italianos que tenían un legado que explotar en vista de un futuro mejor, en el que la nación romana volvería a resurgir de sus cenizas y el águila reemprendería a sobrevolar el *mare nostrum*⁵⁰.

A modo una pequeña valoración del *Bimillenario Augusteo*, Joshua Arthurs nos señala que el régimen tuvo éxito en su tarea de construir su mito de Roma o *romanità*. Se valió de la apropiación de los símbolos y la estética de la antigüedad clásica. El clasicismo interbélico se ha demostrado compatible con el resto del paisaje urbano. Por tanto, hoy se lee como “romano” más que “fascista”. Además, su persistencia sugiere también el olvido deliberado e inadvertido de un profundo y problemático episodio en la reciente historia italiana.

Señala además que la retirada de los símbolos fascistas podría haber sido justificada como una medida necesaria, un acto de iconoclasta política marcando el cambio de un sistema dictatorial a uno democrático, pero este paso fue problemático e incompleto. En ausencia de una purga, los romanos han tenido que encontrar estrategias para convivir con los recuerdos de un pasado incómodo. Señala además que estos símbolos parecen haberse convertido en permanentes en la iconografía del paisaje de la Città Eterna⁵¹.

⁵⁰ Serrano Ordozgoiti, D. (2018) El bimilenario augusteo: del fascismo a la actualidad (1937-2014). Propuestas para un análisis crítico. *CPAG*, 28, 259-294.

⁵¹ Arthurs, J. (2015) <<Voleva essere Cesare, morì Vespasiano>>: The Afterlives of Mussolini's Rome. *Civiltà romana. Rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni*, I-2014, 283-302.

3.2 E.U.R.42: PALAZZO DELLA CIVILTÀ ALL'EUR Y PALAZZO DEI CONGRESI ALL'EUR

A modo de conmemoración del duodécimo año del ascenso del fascismo al poder, comenzó el desarrollo de otro foco arquitectónico en el sur conocido como EUR. Su original objetivo era el de albergar una Exposición Universal prevista para 1942. La intención era que los edificios usados para la Exposición se destinaran como un núcleo de expansión hacia el sur. Aquí se reflejaron las disensiones entre la corriente arquitectónica tradicional de Piacentini y la moderna de Pagano. Se resolvió a favor de Piacentini por lo que el otro se fue a luchar en la guerra de Albania⁵². Por lo que Marcello Piacentini resultó ser el encargado de la arquitectura, los parques y los jardines del futuro *quartiere* del EUR42.

De acuerdo con Kallis, desde 1936 el fascismo estaba preparando la *Esposizione Universale di Roma*, una proyección al por mayor de los logros culturales, políticos y socioeconómicos en el contexto de las Olimpiadas de la civilización (*Olimpiade della Civiltà*). Para Kallis está claro que Mussolini y la élite fascista estaban embebidos del mito de la *romanità* imperial. Deseaban contribuir a la glorificación de la herencia romana para lograr sus propios objetivos⁵³.

El E42, en origen tuvo el objetivo de celebrar los 20 años de llegada del fascismo a Roma simbólicamente, e Italia *de facto*. Aunque en el momento, existieran propuestas que situaban la futura exposición universal en el *Gianicolo* o en pleno centro histórico o en el *Foro Mussolini*.

Se pretendía lograr el que el centro del EUR42 constituyera el eje central que uniera el centro de la ciudad (Foros romanos) con el mar. Era el nexo de unión. Era el simbolismo del poderío hegemónico ansiado del mar Mediterráneo, tal como lo denominaban los antiguos romanos *Mare Nostrum*. Además, recordamos que hoy en día todavía funciona la línea de *Metropolitana B* que une la parada de *Colosseo* con la de *Laurentina* y las tres del EUR: *Palasport*, *Fermi* y *Magliana*.

⁵² Sudjic, D. *La arquitectura del poder...op. cit.*, p.68.

⁵³ Kallis, A. 'Framing' Romanità: The...*op. cit.*

La comisión se erigió como un “Ente autónomo” que encargó un plan director a los arquitectos Pagano, Piacentini, Piccinato, Rossi y Vietti. La zona de le *Tre Fontane* fue el núcleo de la zona que se erige como nuevo barrio.

Los fundamentos del proyecto unen la *Via Imperiale*, desde la *Piazza Venezia*, atraviesa las zonas arqueológicas uniéndose a la *Via del Mare* para dar al mar Tirreno. Las soluciones urbanísticas están al servicio de los condicionantes impuestos por el aparato fascista para poder celebrar los fastos propagandísticos previstos. Se destacan los ejes de perspectiva, las simetrías y edificaciones monumentales. Se enlazan incluso algunas disimetrías para contrastar. Sin embargo, no posee la unidad ambiental ni figurativa buscada. Los ejes monumentales entrelazados con las articulaciones dispares es fruto de la oposición de objetivos planteados desde un inicio: la zona residencial y los edificios celebrativos⁵⁴. A lo que hay que añadir indudablemente que las corrientes diversas precedentes permanecieron en Italia: ningún arquitecto de renombre tuvo que huir del país con el ascenso del fascismo italiano ni vio su carrera ser paralizada, haciendo de Pagano y Banfi las excepciones que confirman la regla⁵⁵.

En cuanto al desarrollo ulterior del *quartiere*, se mantuvo la idea de unir la *Via Imperiale*, que junto a la *Via dei Trionfi* debían unirse a la EUR42. Mientras que el tráfico de la orilla derecha del Tíber vendría mediante un puente construido a la altura de la Basílica de San Pablo Extramuros. El devenir de la guerra condicionó las obras y el príncipe Borghese convocó una comisión para determinar las actuaciones a realizar entre la zona de la ciudad y el mar.

Con esto, se terminó la programación que buscaba el cenit de la “visión romana del régimen”, una demostración de las capacidades y la renovación urbanística con un quórum de consenso entre los arquitectos de toda tendencia⁵⁶.

Gracias a los planos, sabemos que el proyecto se desarrollaba sobre una cuadrícula. Hay una serie de edificios que marcan la línea del horizonte, especialmente destaca el *Palazzo della Civiltà Italiana* conocido como *Colosseo Quadrato*. El edificio

⁵⁴ Sica, P. *Historia del Urbanismo...op. cit.*, p.427.

⁵⁵ Sudjic, D. *La arquitectura del poder...op. cit.*, p.67.

⁵⁶ Sica, P. *Historia del Urbanismo... op. cit.*, pp.431-432.

posee seis filas de arcos romanos situados uno sobre el otro. Está situado en la cima de una colina en el extremo sur del *quartiere*. La leyenda, dedicada a sus gentes, reza “Un pueblo de poetas y artistas, de héroes y santos, de pensadores, científicos, navegantes e inmigrantes”. Posee un revestimiento exterior separado del cubo interior⁵⁷. Vemos aquí, por tanto, enfatizado por el apelativo coloquial, de nuevo esa imprimatura clásica que se le quiere dar al régimen. Lo cierto es que marca una línea del horizonte y, a pesar de estar a unos 15 kilómetros del centro, desde lo alto de la terraza del Vittoriano se aprecia vagamente la silueta en el horizonte.

Ahora analizaremos el contexto de la creación del *Palazzo dei Congressi all'EUR*. La representación idealizada de la ciudad de Roma y el concepto de la *Romanità* contruidos mediante formas particulares de identidad unía con el pasado y las tradiciones. Lo convierte en un concepto dual que teje los ritos y tradiciones del mundo romano clásico y romano cristiano como una justificación y un advenimiento a la llegada de la Roma fascista.

La identificación con la idea de Roma se produce en cuatro niveles: artístico, arquitectónico, urbano y simbólico. El programa decorativo del *Palazzo* consiste en escultura monumental, frescos y mosaicos, que actúan como parte esencial porque se consideraba como un elemento de la experiencia espacial expresada en la forma del edificio.

La idea de Roma o *romanità* fue desarrollada como un híbrido entre la cultura romana antigua, una historia idealizada y los ritos, símbolos e iconografía de la cristiandad. Fueron adaptados por el régimen durante diversas fases como una base de la nueva cultura contemporánea italiana. En la primera fase del régimen, la Iglesia jugó un papel importante mientras la *romanità* tenía una función unificadora en su período de imperialismo y alianza con la Alemania Nazi. El fascismo era visto como una renovación y una continuación de esos ritos y tradiciones. Entonces Roma se convirtió en el blanco de las representaciones.

⁵⁷ Sudjic, D. *La arquitectura del poder...op. cit.*, p.69.

Roma, como ciudad en la expresión de la *Romanità*, tenía tres fases: la “primera Roma” era la de los emperadores, la “segunda Roma” de los papas y la “tercera Roma” del fascismo. En 1925, Mussolini declaró que era el momento para que Roma brillase de nuevo en su esplendor y convertirse en el ideal de una ciudad fascista. A pesar de las medidas de nuevos planes, las demoliciones sin precedentes y las construcciones de la existente realidad social, arqueológica, cultural y urbana no permitía que esta visión fascista se llevara a cabo. En 1936, las primeras ideas para la ubicación Exposición Universal de Roma la situaban en el área suroeste de la ciudad hacia la ciudad portuaria de Ostia. Estaba siendo discutida por el gobernador de Roma Giuseppe Bottai, un fascista empedernido y un participante activo en la vida económica del país y en las reformas educativas.

El EUR quería celebrar todo aquello que era bueno de la cultura, ciencia y sociedad italiana desde sus inicios, remontada en la Antigua Roma a través del Renacimiento, del *Risorgimento* del siglo XIX hasta su expresión última en el fascismo del momento. Se remarcó la importancia de la espiritualidad y la Iglesia apoyó y aprobó este aspecto desde el inicio. Las infraestructuras de la Exposición actuaron como una ventana para la *Terza Roma* para ser realizada. Y su plan maestro sería realizado por el arquitecto del régimen Marcello Piacentini. Era un trabajo monumental, un ejercicio de bellas artes para la expresión del poder centralizado. Incorporaba lo fundamental de los planteamientos de las ciudades romanas con un cardo de norte a sur llamado *Via Imperiale* conectando Roma con el mar Tirreno y actuando como la espina dorsal de la Exposición. Tiene cuatro decumanos cruzando el cardo en ángulo recto.

El primero de esos tres ejes visuales simbolizaba la civilización y conectaba el *Palazzo della Civiltà Italiana* con el *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi*. El “Eje del Imperio” creaba una alineación visual entre el *Museo della Civiltà Romana* y el *Teatro Imperiale* dominado por un enorme obelisco dedicado a Guglielmo Marconi. El “Eje de la Sociedad” unía la Iglesia de los Santos Pedro y Pablo con un conjunto de tres edificios con columnata conocidos como el Complejo de *Autarchia e Corporativismo*. La última línea generadora era el “Eje del Entretenimiento”, que recorría a través de los parques áreas de esparcimiento y unía un enorme teatro al aire libre con edificios dedicados a la reclamación de las tierras y la agricultura. En el centro del parque un enorme arco enmarcaría una fuente y actuaría como la culminación de la *Via Imperiale* antes de que

continuara hacia el mar y más allá en dirección a “nuevas conquistas”. Por esto, el EUR con sus monumentales edificios cristalinos se presentaba como la nueva e ideal Roma del fascismo.

Se pretendía igualmente que la arquitectura del EUR fuera una representación ideal de Roma donde sus mayores monumentos actuaran como interpretaciones contemporáneas de sus predecesores: el *Palazzo della Civiltà* era el nuevo *Colosseo*, la *Chiesa dei Santi Pietro e Paolo* como el nuevo *San Pietro del Vaticano*, y el *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi* como el nuevo *Panteon*. Esto está expresado mediante la construcción de la *Chiesa dei Santi Pietro e Paolo* al otro lado del Complejo de *Autarchia e Corporativismo* para representar los tres pilares de la sociedad fascista. La política autárquica fue ideada para contrarrestar las sanciones que la Sociedad de Naciones impuso a Italia debido a su invasión de Etiopía y el corporativismo era la base de la política económica del partido: la llamada “Tercera vía” entre el capitalismo y el comunismo.

Para enfatizar la relación tríada entre Roma, la Cristiandad y el fascismo como definidores de la cultura e identidad contemporáneas, temas cristianos fueron puestos al lado de los clásicos, ya que el “arte del Estado” y el “arte sacro” compartían el papel de ser inmediatos y ser perceptible por todos. En el *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi*, estas dos formas de arte encajan ya que la Idea de Roma es representada como la base teológica para la llegada del fascismo.

Los mitos de Mussolini y la *Romanità* y sus rituales fascistas conectados impregnaron todas las capas de la sociedad. El papel del artista y del arte estaba acaloradamente disputado. Dado que el inicio del siglo XX trajo una gran proliferación de *-ismos* y nuevos estilos pretendían expresar el *zeitgeist* o espíritu de los tiempos, el régimen planteó cuestiones similares para dilucidar qué era el “arte fascista” así como la “arquitectura fascista” o la “ciudad fascista”. El arte podía ser considerado verdaderamente fascista si era integrado en una estructura y realidad del estado totalitario con el objetivo de educar las masas. Como un artista militante, Mario Sironi manifestó en *Manifesto of Mural Art* de 1933 que los artistas tenían que dejar su egocentrismo y producir un estilo de arte digno de su tiempo para que un “arte fascista” pudiera nacer.

Bottai creyó incondicionalmente en la responsabilidad social del arte y lo facilitó mediante una ley que ponía al margen el 2% del presupuesto para edificios públicos para obras de arte para ser integradas en su obra. En efecto, esta ley puso un puente entre el arte y la arquitectura y entre la política y la sociedad. Bottai no pedía a los artistas ilustrar crónicas de los hechos heroicos del fascismo, tenían que realizar un acto de fe: “ser actores y no espectadores, llevar las riendas y no estar en el coro del hecho dramático, épico y religioso de una Italia tan antigua y nueva a la vez.” Los artistas y arquitectos del momento no eludieron dicha tarea y el EUR fue considerado una oportunidad sin precedentes para ser contratados con seguridad y participar activamente y hacer su contribución colectiva a la expresión final de una nueva Roma fascista. Al menos 169 artistas contribuyeron de alguna manera en el programa decorativo del EUR con frescos, mosaicos, esculturas y vidrieras policromadas, todo ello integrado en sus edificios permanentes diseñados y construidos con la implicación de más de 50 arquitectos.

El fascismo sacó a la *Romanità* de las páginas de la historia y la convirtió en una parte viva y operacional de la vida cotidiana. Nuevas prácticas culturales basadas en acciones simbólicas desde el mundo de la Antigua roma eran reconocidas y comprensibles, y podía ser adaptado para apelar a todos los niveles de la sociedad. El paisaje de Roma fue repoblado de águilas, lobas e inscripciones en latín en el telón de fondo de las excavadas y reconstruidas ruinas. Esta tipología de imagen fue usada para revestir la pátina heroica y monumental del privilegiado pasado sobre el régimen presente para validar el presente mediante la conexión con grandes momentos en la historia que pudieran ser revividos ahora y en el futuro. Para finales de la década de 1930, la *Romanità* cambió desde el elemento de la política cultural a una ideología activa y operativa recargada con la invasión de Etiopía y con la proclamación del Imperio fascista y la alianza con la Alemania Nazi. Por tanto, la *Romanità* fue usada como una base teológica para la llegada del fascismo: que la Antigua Roma solo existió como un precursor para la inevitable llegada de la era fascista. El EUR en su planteamiento, arquitectura y arte debía ser su manifestación física.

La contribución de Roma a la cultura universal no fue limitada al mundo del Antiguo Imperio Romano. El catolicismo desempeñó un papel fundamental simbólicamente, pragmáticamente y en términos de ritual. Simbólicamente se consideraba como un fenómeno inherentemente romano mediante la preeminencia

ofrecida a San Pedro como obispo de Roma por parte de los papas renacentistas. Pragmáticamente, el consentimiento de la Iglesia al régimen fue esencial para completar y consolidar el proceso de construcción con los Pactos de Letrán de febrero de 1929. A cambio de devolver a los católicos a la vida política y sostener el gobierno fascista, Mussolini aceptó establecer el Estado Vaticano, hacer del catolicismo la religión oficial del Estado y pagar salarios a los sacerdotes. Finalmente, el régimen usó los rituales institucionales de la Iglesia como la base para una nueva religión fascista y con Mussolini como su figura de Cristo.

El diseño del *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi* de Adalberto Libera surgió como el resultado de una competición nacional, como casi la mayoría de los edificios significantes del EUR. De las muchas propuestas recibidas, siete fueron seleccionadas para una segunda ronda donde el énfasis pasó de los aspectos funcionales y técnicos a los estéticos y teóricos. El boceto inicial solo dio el lugar para el edificio y la exigencia de que acogiera las necesarias recepciones oficiales y las conferencias que se desarrollarían durante la Exposición. Los matices platónicos del primer plan de Libera fueron modificados para expresar la estética dominante de la *Romanità* con una expresiva bóveda de crucería sobre un largo y bajo prisma con una entrada situada al fondo. Libera imaginó el espacio del pasillo central como un continuo, parecido a la rotonda y la cúpula del Panteón que se funden para ser percibido como un espacio continuo. A pesar de las protestas de Libera, la versión final incluía una serie de columnas “romanas” en granito bajo las directivas de Piacentini, que era el principal supervisor de la arquitectura de la Exposición y el plan maestro⁵⁸.

⁵⁸ Marcello, F. (2010) The idea of Rome in the Fascist Art and Architecture: The Decorative Program of the Palazzo dei Congressi in EUR, Rome. *Interspaces: Art+Architectural Exchanges from East to West*, 1, 1-27.

4. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, una primera conclusión podría ser el afán de Mussolini por desarrollar obras por doquier con diversos programas. Sin embargo, no tenía un poder absoluto, o al menos lo delegaba en Comisiones como las que hemos ido destacando para los trabajos de recuperación del conjunto del Mausoleo de Augusto. Se observa que emprender tantas empresas no fue una decisión sabia, pues muchas de las obras como el *quartiere del EUR* quedaron incompletos, o no se desarrollaron tanto como se había imaginado en un primer momento. Sin embargo, tras la guerra, en los años 60 sí que se completarán los elementos que faltasen.

Es más que obvio, en segundo lugar, que gran parte de su política cultural está orientada a erigirse como nuevo Augusto dándose una imprimatura clásica: se ve en las celebraciones del Bimilenario, además de la forma del Palazzo della Civiltà all'EUR, de clara inspiración clásica. El uso indiscriminado de la historia que realiza le lleva a distorsionar y manejar la historia a su antojo, le lleva a tomar solo lo que le interesa. Por ejemplo, él claramente se proclama como un dictador y emperador, mientras que Augusto solamente “amasaba títulos” concedidos por el senado, el cual literalmente “rogaba” a Augusto que los aceptase. En segundo lugar, su política cultural de crear edificios provocará la destrucción de barriadas medievales enteras como la *Spina del Borgo*, tan característica delante de la plaza de San Pedro.

Ser el *Duce* no era solamente en el sentido de controlar la economía, el ejército... sino que él se daba un papel de referente cultural a sí mismo. Como señala Sudjic, casi ningún gobernante del siglo XX está exento de dirigir un proyecto o campañas de construcción, y Mussolini no iba a ser la excepción.

Podríamos señalar que, las contradicciones que señala Clark entre la antigüedad y modernidad en Mussolini, no se resuelven ni le hace falta. La razón reside en que tiene a toda su corte de arquitectos que trabajan para él. Luchan entre ellos, pero con relación al *Duce* no hay mayor problema. Diríamos que toma lo que más le interesa de la antigüedad.

En cuanto a la *Mostra Augustea della Romanità*, este fue el punto álgido de la política de identificación entre el fascismo y el concepto de la *Romanità*. Como hemos podido ver, el régimen fascista invierte muchos recursos y esfuerzos para llevar adelante

esta celebración que tenía un profundo carácter simbólico y un carácter fundamental para la retórica del relato de los fascistas italianos, y especialmente Mussolini. Especialmente, tras la fundación de su Imperio, este poder de las imágenes cobrará especial relevancia porque en el momento era la prueba palpable de que Roma volvía a ser el centro sagrado con una religión política de reciente creación: el fascismo. Y como hemos señalado arriba, se presentaba el fascismo como una evolución inevitable del devenir de los tiempos tras la época de la Antigua Roma y que la época papal y la época de la Italia Liberal eran simplemente unos puentes necesarios para que el fascismo pudiera desarrollarse.

Se pretendía, por tanto, mediante el complejo programa de intervenciones arquitectónicas y urbanísticas en el centro histórico de Roma, incardinar la ciudad dentro del discurso fascista: le serviría de base para generar la *Terza Roma*, como símbolo de la tercera vía que propugnaba entre el comunismo y el capitalismo, que no era otro que el fascismo.

En cuanto al *quartiere EUR42*, era el lugar ideal creado desde cero donde poder desarrollar las ideas urbanísticas y teóricas del fascismo. Lo hemos visto en el planteamiento del barrio, donde acusa de un cardo y cuatro decumanos, denotando la clara influencia del mundo romano clásico. Sin embargo, como se señala en la introducción, Mussolini acusa de un carácter moderno y se ve reflejado en la modificación del trazado original que caracteriza las ciudades romanas: aparecen cuatro decumanos y en la intersección de cada cruce. Aunque la mayoría de los edificios proyectados se llevaron a cabo, el estallido de la guerra provocará su paralización. Y aunque tras la guerra el *quartiere* experimentará otro punto álgido terminando de desarrollar todo lo previsto, no se podrá conocer ya cómo se hubieran desarrollado en origen. Es, por tanto, la expresión “más perfecta” de los planes de cómo se reflejaría físicamente la *Terza Roma* del fascismo, la vía entre comunismo y capitalismo.

En definitiva, podemos concluir que muchas de las obras edilicias y proyectos se truncaron debido a su fatal relación con la Alemania Nazi. A Mussolini no le gustaba para nada Hitler, es más, su política de defensa de Austria a ultranza lo demuestra. Sin embargo, tras el fracaso de las negociaciones para la obtención de Etiopía con tentativas como el Plan Mussolini-Laval, Italia se quedará aislada internacionalmente. Es entonces

cuando Mussolini se acerca de nuevo a Alemania, que la arrastró mediante el Pacto de Acero a colaboraciones estrechas. Y finalmente a la Segunda Guerra Mundial.

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, S. (2014). Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma fascista. *Actas de y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 10, 72-87.
- Arthurs, J. (2015) <<Voleva essere Cesare, morì Vespasiano>>: The Afterlives of Mussolini's Rome. *Civiltà romana. Rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni*, I-2014, 283-302.
- Cagnolati, A. (2011). La maestra Alda Costa: Una Mártir Antifascista. *El futuro del Pasado* 2, 521-531.
- Casanova, J. (2011). *Europa contra Europa 1914-1945*. Barcelona: Crítica
- Casanova, J. (2020). *Una violencia indómita: el siglo XX europeo*. Barcelona: Crítica
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal
- Coronado Ruiz, C. (2016). El cine informativo: ¿El arma más fuerte? La recepción de los noticiarios cinematográficos Luce durante el fascismo. *Área abierta*, 5, 51-65
- Elsen, A. (1975). *La arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets
- Gros, P. y Torelli, M. (1988). *Storia dell'urbanistica Il mondo romano*. Roma-Bari: Editorial Laterza
- Illiano, R., Sala, M. (2012). The politics of Spectacle: Italian Music and Fascist Propaganda. *Muzikologija*, 13, 9-26.
- Kallis, A. (2011) 'Framing' Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo-Ara Pacis Project. *Journal of Contemporary History*, 46 (4), 809-831.
- Lario, S. (20 de octubre de 2015). El César Augusto más grande pero no el más pesado *Heraldo de Aragón*
Recuperado de <https://www.heraldo.es/noticias/el-cesar-augusto-mas-grande-pero-no-mas-pesado-575220-102.html>
- Marcello, F. (2010) The idea of Rome in the Fascist Art and Architecture: The Decorative Program of the Palazzo dei Congressi in EUR, Rome. *Interspaces: Art+Architectural Exchanges from East to West*, 1, 1-27.
- Orlovic, D (2019). Il "radioso maggio africano" del 1936 nella provincia d'Istria. *Quaderni*, XXX, 211-218.
Recuperado de: https://www.academia.edu/40946842/IL_RADIOSO_MAGGIO_AFRICANO_DEL_1936_NELLA_PROVINCIA_DISTRIA

Orwell, G. (2019). *1984*. Barcelona: Debolsillo

Russia, G. (15 Febrero 2020). Mussolini, sindaco Salò: “Cittadinanza onoraria? Centro sinistra ipocrita: ha governato per anni la città e non l’ha mai tolta”. Scontro con Parenzo. *Il fatto quotidiano*. Recuperado de <https://www.elfattoquotidiano.it/2020/02/15/mussolini-sindaco-salo-cittadinanza-onoraria-centrosinistra-ipocrita-ha-governato-per-anni-la-citta-e-non-lha-mai-tolta-scontro-conparenzo/5707118/>

Serrano Ordozgoiti, D. (2018) El bimilenario augusteo: del fascismo a la actualidad (1937-2014). Propuestas para un análisis crítico. *CPAG*, 28, 259-294

Sica, P. (1981). *Historia del Urbanismo: el siglo XX*. Madrid: Laterza

Souza da Rosa, C. (2009). Educação e propaganda no jogo político fascista: o uso *das* imagens cinematográficas por Mussolini. *Diálogos*, v13, (n1), 143-165

Sudjic, D. (2005). *La arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Editorial Ariel

Traniello, F. (1999). Historiografía italiana e interpretaciones del fascismo. *Ayer*, 36, 177-200.

Traverso, E. (2005). Interpretar el fascismo. Notas sobre George L. Mosse, Zeev Sternhell y Emilio Gentile. *Ayer*, 60, 227-258.

Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial

6. ANEXOS

Como hemos comentado, ilustraremos con una serie de fotografías algunos de los lugares de la Città Eterna que hemos ido comentando a lo largo de este trabajo. La fuente de todas ellas es propia: fueron realizadas durante mi estancia de Erasmus+, la fecha se ubica siempre entre enero y julio de 2020.



Fig.1 Vittoriano o Altare della Patria (foto del autor)



Fig 2. *Colosseo Quadrato* o *Palazzo della civiltà all'EUR* (foto del autor)



Fig.3 *Ara Pacis Augustae* (foto del autor)



Fig.4 Vista desde el *Vittoriano* de la *Piazza Venezia* y del *Palazzo Venezia* desde donde el *Duce* arengaba a las masas. (foto del autor)



Fig.5 Plaza de San Pedro del Vaticano. El Estado Vaticano y el Estado Italiano colaborarán activamente. (foto del autor)



Fig.6 Basílica de los Santos Pedro y Pablo, en el punto más meridional del *quartiere* del EUR. (foto del autor)